

Separat-Abdruck aus dem

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND WOLFGANG KELLER.

FÜNFUNDDREISSIGSTER JAHRGANG.

BERLIN.

LANGENSCHEIDT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT).

1899.

From the Author.

Separatabdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Band XXXV.

Die Entstehung und Veranlassung von Shakespeares Sturm.

Von

Richard Garnett.

In einem Artikel über die politischen und religiösen Anschauungen Shakespeares in Macmillan's Magazine (Januar 1887) bekennt sich Goldwin Smith zu einer Ansicht über Entstehungszeit und Zweck des Sturms, die durchaus nicht die allgemeine Beistimmung, die er zu erwarten scheint, erzielen dürfte. «Wer Ferdinand und Miranda waren», sagt er, «ist nicht zweifelhaft. Es wird durch Vertues Aufzeichnungen klar, daß der Sturm durch Heminge und den Rest der Kings Company vor dem Prinzen Karl, der Prinzessin Elisabeth und dem Kurfürsten von der Pfalz, dem späteren Winterkönig, anfang 1613 aufgeführt wurde. Friedrich war nach England gekommen, um seine Braut, die Prinzessin, den Liebling aller protestantischen Herzen, abzuholen. Ferdinand war also Friedrich und Miranda Elisabeth».

Goldwin Smiths Ansichten über Shakespeare sind vermutlich das Resultat selbständigen Studiums, und es mag ihm nicht sehr viel daran liegen, sich mit den Fortschritten der Shakespeareforschung

---

Die Abhandlung ist — mit Ausnahme des Schlußabschnitts — schon in der *Universal Review*, Vol. III, pp. 556—566 (April 1888) erschienen. Da dieses Organ aber in Deutschland nur sehr wenig bekannt ist, hat die Redaktion des Jahrbuchs sich im Interesse unserer Shakespeareforschung gerne bereit erklärt, eine deutsche Bearbeitung aufzunehmen. Doch bemerken wir gleichzeitig, daß wir im allgemeinen keine schon anderweitig veröffentlichten Arbeiten zu bringen gedenken.

A. B. W. K.

bekannt zu machen, sonst würde er gemerkt haben, daß die Ansicht von dem Gegenstand des Dramas, die er als so selbstverständlich vorträgt, sich nur auf zwei namhafte Autoritäten, Tieck und Meißner, stützt, und daß das Jahr 1613, das für ihre Annahme offenbar wesentlich ist, durch alle neueren Herausgeber und Erklärer vollständig abgewiesen wird. Die Herausgeber der letzten Generation mögen durch die angebliche Entdeckung einer Notiz über die Aufführung des Stückes im Jahre 1611 stark beeinflußt sein. Doch selbst nachdem diese als Fälschung erkannt ist, zeigt sich die Forschung nicht weniger einmütig, 1610 oder 1611 als das Entstehungsjahr zu bezeichnen. Das ist die Ansicht von Halliwell, Lloyd, Dowden, Grant White, Stokes, Furnivall, Fleay und Hudson. Es ist klar, daß ein zwei oder drei Jahre vor der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth verfaßtes Stück keine Beziehung auf das Ereignis gehabt haben kann; daß sie in diesem Falle nicht Miranda sein kann, ebenso wenig wie Friedrich Ferdinand; daß dann die wahre Auslegung des Dramas von der Goldwin Smiths ganz verschieden sein muß, und daß die Ansicht, die er für so gut wie ausgemacht hält, nach der gegenwärtig herrschenden Meinung allgemeiner Mißbilligung sicher ist.

Und doch hat Goldwin Smith unserer Ansicht nach völlig Recht; aber der Beweis ist erst durch eine sorgfältige Untersuchung des Dramas zu liefern. In den folgenden Bemerkungen, deren Hauptinhalt mündlich der New Shakspere Society im Januar 1887[1]) vorgetragen wurde, hoffen wir zu zeigen:

1. daß der Sturm für eine Privataufführung und bei Gelegenheit einer Hochzeit geschrieben wurde;

2. daß die spezielle Zuhörerschaft und die spezielle Hochzeit sich urkundlich bestimmen lassen; durch schlagende Anspielungen auf die Person des Bräutigams und auf den kürzlich erfolgten Tod des Prinzen Heinrich, sowie durch die Einführung des Königs Jakob selbst in das Stück werden sie das näheren enthüllt;

3. daß innere Zeugnisse für 1613 sprechen und zwar nur für dieses Jahr. Unser Bestreben ist im Kern dasselbe wie das von Tieck und Meißner, die jedoch mehr den Gang des Beweises angedeutet, als diesen selbst erbracht haben.

Zuerst mag als jetzt allgemein anerkannt festgestellt werden, daß der Sturm eines von Shakespeares allerletzten Stücken ist.

---

[1]) Vgl. den Bericht von Moultons bemerkenswertem Aufsatz über den Sturm und die darauf folgende Diskussion in der *Academy*, 22. Januar 1887.

Hunters Theorie, die seine Abfassung in das Jahr 1598, und die Elzes, die sie in das Jahr 1604 verlegt, haben nicht nur gar keinen festen Stützpunkt, sondern werden durch innere Zeugnisse vollständig vernichtet. Ohne die *metrical tests* bis zum Äußersten treiben zu wollen, ist es doch unbestreitbar, daß die Verskunst von Shakespeares späteren Dramen sich in markanter Weise von der der früheren unterscheidet, und daß der Sturm durch seine Metrik als ein spätes Stück gekennzeichnet wird. Auch trägt kein anderes Drama deutlichere Zeichen der Gereiftheit in heiterer Weisheit, geistiger Kraft und Beherrschung der dramatischen Kunst. Nachdem so die Abfassungszeit annäherungsweise auf innere Zeugnisse hin bestimmt ist, würde es mehr als sonderbar sein, wenn die Erwähnung der *still vexed Bermoothes* ein reiner Zufall, ohne Bezug auf den Sturm und Schiffbruch wäre, der die Bermudas dem englischen Publikum durch Vermittelung von Silvester Jourdans im Oktober 1610 erschienenem Pamphlet bekannt machte.

Allerdings konnte Shakespeare wenig für sein Lokalkolorit von Jourdan übernehmen, da ihn starke Gründe in seiner Fabel zwangen, die atlantische Insel in das Mittelmeer zu verlegen. Trotzdem ist es zweifellos, daß Jourdans Erzählung ihm vertraut gewesen sein muß. Die zahlreichen von Malone nachgewiesenen Berührungen stellen es außer Frage. Der Irrtum dieses hervorragenden Forschers liegt nicht in der Identifizierung von Shakespeares Sturm mit dem Bermudasturm, sondern in der willkürlichen Annahme, daß nur weil die Erzählung, die dem Stück zu Grunde liegt, im Oktober 1610 erschien, deswegen das Stück unmittelbar darauf hätte geschrieben sein müssen. Wir haben im Gegenteil kein Recht anzunehmen, daß das Stück vor der ersten Nachricht, die wir über seine Aufführung haben, geschrieben sei, welche letztere, wie bereits festgestellt, bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten von der Pfalz stattfand.

Die Beweise dafür, daß der Sturm wirklich für eine private Aufführung und zwar für diese Gelegenheit verfaßt wurde, sind allerstärkster Natur. Zwei Umstände vor allem legen es nahe, daß er nicht für ein gewöhnliches Publikum bestimmt war.

1. Seine Länge steht der gewöhnlichen eines Shakespeareschen Dramas bei weitem nach; diese beträgt durchschnittlich dreitausend Zeilen, wogegen der Sturm nur ungefähr zweitausend zählt. Für diese Kürze giebt es, wenn wir annehmen, daß das Stück zum Zweck einer Aufführung bei Hofe in einer Zeit allgemeiner Festfreude verfaßt sei, zwei sehr überzeugende Gründe. Erstens darf die Zeit des

Fürsten und seiner Gäste nicht in unziemlicher Weise in Anspruch genommen werden; und zweitens darf das Stück nicht zu lang bemessen sein, um in kurzer Zeit geschrieben, geprobt und aufgeführt zu werden. Es wird sich zeigen, daß nach unserer Theorie die ganze Vorbereitung des Sturmes höchstens etwas über zwei Monate in Anspruch nahm, so daß darin die stärkste Veranlassung gelegen hätte, das Stück so kurz zu machen, als es mit der Darstellung des Gegenstandes vereinbar war.

2. Aus denselben und verwandten Gründen würde es von Wichtigkeit sein, so wenig Scenenwechsel wie möglich zu haben. In dieser Hinsicht ist der Sturm einzigartig unter Shakespeares Dramen. Nach der kurzen Darstellung des Verdecks des sturmgeschüttelten Schiffes, womit der Vorhang aufgeht, haben wir faktisch nur eine Scene; denn obgleich die Handlung gelegentlieh von dem Platz vor Prosperos Hütte zu einem anderen Teil der Insel überspringt, ist doch alles vermieden, was einen Dekorationswechsel nötig machen könnte[1]. Auch Kostümwechsel ist nicht vorhanden, außer daß Prospero im letzten Akt seine Herzogskleider anlegt, was aber auf der Bühne vor sich geht. Dieser allgemeinen Beschränkung entspricht die gedrängte Handlung, die sich, anstatt wie sonst bei Shakespeare über eine lange Zeit auszudehnen, hier, woran wir häufig erinnert werden, in drei Stunden abwickelt, also ungefähr in der Zeit, die die wirkliche Aufführung des Dramas in Anspruch nahm.

Der stärkste Beweis jedoch ist die Einführung zweier Maskenspiele, wie sie in Shakespeares Zeit bei zeremoniellen Gelegenheiten gekrönten Häuptern gewöhnlich vorgeführt wurden. Die Maschinerie des Maskenspiels in der dritten Scene des dritten Aktes ist viel sorgfältiger, als nötig gewesen sein würde, wenn die Scene nicht um ihrer selbst willen eingeflochten wäre. Noch bedeutsamer ist das Hochzeitsmaskenspiel von Juno, Ceres und Iris im vierten Akt, das, wenn die wahre Absicht des Stückes übersehen wird, ein so völliger Auswuchs zu sein scheint, daß man es als Interpolation betrachtet hat. Die Unhaltbarkeit dieser Ansicht wird durch zwei einfache Erwägungen klar. Erstlich verschwindet mit Entfernung des Maskenspiels fast der ganze vierte Akt; jedenfalls ist er merkwürdig kurz und kann seine gehörige Länge nur durch den auf das Maskenspiel folgenden Tanz erhalten. Zweitens ist die schönste Stelle des

---

[1]) Die scenischen Hilfsmittel, wenn auch zu Shakespeares Zeit beschränkt, genügten doch, um auf einer privaten Bühne störend zu wirken. «Gräber, Felsen, Höllenrachen, Türme und Bäume finden sich in den Inventaren» (Lloyd).

Stücks mit dem Maskenspiel unlöslich verbunden und steht und fällt mit ihm. Sie wird gewöhnlich falsch zitiert:

Like the baseless fabric of a vision,

statt *this vision*, das heißt, das eben aufgeführte Zwischenspiel, auf das der Dichter einige Zeilen später sich wieder bezieht mit den Worten: *this insubstantial pageant.* Wer diese Worte geschrieben hat, hat auch das Maskenspiel geschrieben oder wenigstens angegeben. Wenn, wie einige behaupten, dieses von Francis Beaumont[1]) beim Wiederaufleben des Stückes eingeschoben worden ist, so muß Beaumont eine der am meisten poetisch inspirierten Stellen der Litteratur abgefaßt, und Shakespeare einen unverhältnismäßig kurzen vierten Akt geschrieben haben.

Keiner dieser beiden Sätze wird so leicht Glauben finden; aber, wenn sie nicht wahr sind, so muß Shakespeare einen sehr zwingenden Beweggrund zur Einführung dieses anscheinend zwecklosen Schaugepränges in das innerste Herz seines Dramas gehabt haben. Dies konnte nur der Umstand sein, daß einerseits der Sturm ein Schaustück zur Unterhaltung von Fürsten und Höflingen bei einer besonderen Gelegenheit ist; und daß andrerseits der scheinbare Mangel an Zusammenhang ihm erlaubte, sein Stück als Hochzeitsdrama auftreten zu lassen. Um unseren Schluß kurz zusammenzufassen, so ist dies Hochzeitszwischenspiel entweder ein bloßer nutzloser Auswuchs oder höchst bedeutungsvoll. Das erste kann es nicht sein; denn wenn man es entfernt, zerfällt der vierte Akt in Stücke, und die feinsten Stellen des Dramas gehen mit verloren. Wenn es andrerseits eine Bedeutung hat, so muß sich diese auf etwas in den Verhältnissen der Zuschauer beziehen, die einen seine Einführung rechtfertigenden Umstand darin entdecken mußten, und das konnte nichts anderes sein als eine Heirat, die verschiedene Personen der Zuhörerschaft aufs tiefste interessierte. Alles das hätte man folgern können, ohne die Gelegenheit der ersten belegbaren Aufführung des Stückes zu kennen; wenn wir jedoch aus Vertues Aufzeichnungen erfahren, was für eine es war, und wer die Zuhörerschaft bildete, so wird die Absicht des Dramas durchaus klar. Es ist unglaublich, daß so viele Kennzeichen eines für eine Hofaufführung bestimmten Stückes — Kürze, Einheit des Ortes und der Zeit, ein anscheinend außer dem Zu-

---

[1]) Es ist durchaus möglich — obgleich wir keinen besonderen Grund für die Annahme sehen —, daß Beaumont oder sonst jemand das Zwischenspiel unter Shakespeares Leitung geschrieben hat. Worauf wir bestehen müssen, ist nur, daß es zum Grundriß des Stückes gehört und vom Verfasser des Stücks beabsichtigt und vorgeschrieben war.

sammenhang der Fabel stehendes glänzendes Schauspiel, auf das jedoch alles hinzuleiten bestimmt ist — sich bei einer einfachen Wiederaufführung eines für die gewöhnliche Bühne geschriebenen Stückes vereinigen sollten. Noch viel weniger kann es eine Wiederaufführung eines Schauspiels sein, das schon als Hochzeitsdrama seine Schuldigkeit gethan hatte; denn Shakespeare brachte nie etwas, das nicht der Gelegenheit angemessen war; und man kann zuverlässig behaupten, daß vor der Hochzeit Friedrichs und Elisabeths in dieser Zeit keine Heirat stattgefunden hatte, auf die der Sturm im entferntesten hätte passen können. Alles deutet auf eine königliche Hochzeit, und alles stimmt mit der Hochzeit im Königshause vom Jahre 1613 überein. Der fremde, übers Meer gekommene Fürst, die Inselprinzessin, die ihre Heimat niemals verlassen hat, der weise Vater, der durch seine Politik den verheißungsvollen Abschluß zu Stande bringt — alles fand sein Pendant unter der glänzenden Gesellschaft, die in jener Februarnacht der Aufführung beiwohnte. Die Wahrnehmung, daß das Stück so vollkommen der Gelegenheit angepaßt war, muß ihr Entzücken zu einem Grade, den wir selbst mit unserer ungeheuer gesteigerten Verehrung für Shakespeares Genius nicht erreichen können, erhöht haben. Jeder Punkt war neu und glänzend, jede Anspielung wurde zugleich vernommen und verstanden. Welches Lächeln mag zum Beispiel rings erstrahlt sein bei Gonzalos Worten:

Would they believe me,
If I should say I saw such islanders?

Doch jene Versammlung zählte Schatten sowohl wie Menschen. Der Sturm würde kaum in seiner gegenwärtigen Gestalt existieren und würde weit entfernt gewesen sein, Shakespeares höfischen Takt und zarte Humanität zu beweisen, ohne die Düsterheit, die der kurz vorhergangene Tod von des Königs ältestem Sohn auf die Hochzeitsfestlichkeiten warf. Ein Hinweis auf ein paar Daten wird hier nötig sein. Die erste offenbare Anspielung auf die Heiratsunterhandlungen in den Staatsakten findet sich im Dezember 1611, wo Friedrich unter den möglichen Kandidaten für die Hand der Prinzessin genannt wird. Am 3. August 1612 wird die Ankunft eines Gesandten von ihm erwähnt, *who has gone post haste to the king*. Doch ein anderer Kandidat erscheint auf dem Plan. Am 9. Oktober wird Sir Dudley Carleton benachrichtigt, daß «die Partie mit Savoyen ziemlich fertig sei. Alle außer der Geistlichkeit billigen sie.» Sie hatte wahrscheinlich die Unterstützung der insgeheim katholischen Königin.

Am 22. Oktober jedoch kommt der Kurfürst persönlich an und wird vom König mit einem Ring im Wert von achtzehn Pfund beschenkt. Seine Bewerbung muß unmittelbaren Erfolg gehabt haben; denn «der Prinz hatte Vorkehrungen getroffen, seine Schwester nach Deutschland zu geleiten», als am 6. November zum allgemeinen Schrecken sein Tod eintrat. Die Verhältnisse waren sehr unangenehm für den Kurfürsten und sehr traurig für den Hof. Tod und Leben waren zugleich Bewohner des Palastes, wo die Leiche des Prinzen einen Monat lang aufgebahrt lag, bevor die Zurüstungen für die öffentliche Bestattung vollendet werden konnten. Aber der Bräutigam war in England, und die Hochzeit konnte nicht lange aufgeschoben werden:

Das Gebackne
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.

Am 2. Dezember kam der Kurfürst zurück, um seine Erkorene zu besuchen, doch muß die Heirat etwas früher als abgemacht betrachtet worden sein; denn am 10. Dezember hören wir von einem Hochzeitsgeschenk von £ 20,000 von Seiten Schottlands. Am 27. Dezember wurde das Paar feierlich verlobt. Am 6. Januar schreibt Sir Thomas Lake: *The black is wearing out and the marriage pomps preparing.* Darunter war, wie wir sahen, die Vorbereitung des Sturms, die wohl gegen Ende November angeordnet wurde. Shakespeare fand sich also in einer Lage, die so scharf wie selten eine die Gewandtheit eines Hofmannes oder den Takt eines Menschen auf die Probe stellte. Wie waren die Forderungen des Schmerzes und der Freude bei dieser einzig dastehenden Gelegenheit zu versöhnen? Den frischen Kummer zu ignorieren, würde herzlos und für den König beleidigend gewesen sein. Doch wie sollte man ihn anerkennen, ohne die Hochzeitsfreude zu trüben und so unheilvolle Vorbedeutungen einzuflößen, wie Marie Antoinettes Teppiche? In dem gesamten Kreis von Shakespeares Kunst findet sich nichts Feineres als das Geschick, mit dem er diese Schwierigkeit zu besiegen wußte. Der frische Verlust bleibt nicht unerwähnt. Im Gegenteil, das angenommene Ertrinken des Prinzen ist ein höchst wesentliches Ereignis, auf das stets hingewiesen wird. Doch wird, durch einen vollendet genialen Streich, der Kummer von Prospero, dem Vertreter Jakobs, genommen und auf das Haus seines Feindes übertragen. Der verlorene Prinz wird gebührend betrauert, aber nicht von seinem wirklichen Vater. Jakob wird an seinen Verlust erinnert, doch die Erinnerung wird ihm nicht aufgedrängt; das Gefühl des Verlustes ist als feiner, kaum wahrnehm-

barer Bestandteil unter die allgemeine Lust gemischt. Schließlich findet der bis dahin eines Sohnes entbehrende Prospero einen solchen, wie der seines Kindes beraubte König Jakob in dem Kurfürsten, während — ein Kompliment im Kompliment — auf die Zukunft des Prinzen Karl fein angespielt wird. Mag das raffinierte Schmeichelei sein, so ist es doch auch verfeinerte Humanität. Es nicht erkennen heißt den Schlüssel zur Interpretation des Stückes verlieren. Wir würden auch den besten Beweis, den wir von der raschen Arbeit von Shakespeares Phantasie besitzen, preisgeben, wie — in einem ganz anderen Sinne als in dem Johnsons — *panting time toiled after him in vain.* Der scheinbare Tod Ferdinands ist ein so wesentlicher Teil der Handlung, daß das Stück nicht ohne ihn entworfen sein kann. Wir sahen jedoch, daß das Ereignis, das ihn hervorrief, am 6. November, also kurz vor der Hochzeit, die am 14. Februar gefeiert wurde, eintrat. Die Aufführung muß der Heirat vorangegangen sein, denn sonst würde Prosperos Ermahnung zu vorehelicher Keuschheit am Anfang des vierten Aktes alle Beziehung verloren haben. Dieses wunderbare Werk muß also in weniger als drei Monaten entworfen, abgefaßt und aufgeführt worden sein; nichts kann uns einen höheren Begriff von der Thätigkeit von Shakespeares Genie geben, während wir zugleich zwingende Gründe für die verhältnismäßige Kürze des Stückes erkennen.

Wenn Friedrich und Elisabeth Ferdinand und Miranda sind, so folgt daraus, wie Tieck schon lange ausgesprochen hat, daß Prospero König Jakob ist. Der Schluß mag seltsam und unerwünscht scheinen; er fand in der New Shakspere Society bei einem Vortrag des Verfassers keinen Anklang. Das landläufige Bild von Jakob ist das einer grotesken, abgeschmackten Gestalt, mehr einer Fledermaus, die nach dem Untergange des *bright occidental star* ausgeflogen ist, als der Sonne ähnlich, mit deren Aufgang bei Gelegenheit sein Regierungsantritt von unseren Bibelübersetzern verglichen wird. Wenn diese Schätzung auch begründet wäre, so würde es doch eine Unhöflichkeit bedeuten, wie sie sich Shakespeare niemals hätte zu Schulden kommen lassen, wenn er in einem für das Hochzeitsfest der Fürstentochter geschriebenen Stück den Fürsten ganz übergangen hätte. Doch die Schätzung ist äußerst ungerecht. Es war Jakobs Unglück, daß seine Fehler meist unköniglicher Art waren und solche, die leicht lächerlich zu machen waren. Shakespeares eigene Worte:

Und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet,
Weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt —

erfüllen sich an ihm. *Those*, sagt Mark Pattison, *whose impressions of character have been chiefly derived from modern histories, will find that, as they become better acquainted with contemporary memoirs, their estimate of James's abilities will be raised. — We are ready to take a long stride beyond Mr. Pattison's eulogy*', kommentiert der Referent der Quarterly Review und trägt weiterhin vortreffliche Gründe vor, mit dem Schluß: *That ungainly figure was the mask of a very considerable personality. Behind those rough and lazy features worked a big and versatile brain, and a most observant and discriminating intellect. One has to take into account the irony of Nature towards him, the pedantic externals of his manners and character.* Das ist es: bei all seinen Talenten war Jakob sicher ein Pedant und machte auf seine gesamte Umgebung den Eindruck eines mehr für Bücher als für Staatsgeschäfte geeigneten Mannes. Und gerade diese Schwäche ist es, die Shakespeare im Auge hat, in Versen, in denen man kaum etwas anderes als die Absicht eines Mahnrufes an den König erblicken kann:

In den freien Künsten
Ganz ohnegleichen. Dieser nur beflissen,
Warf ich das Regiment auf meinen Bruder
Und wurde meinem Lande fremd, verzückt
Und hingerissen in geheimes Forschen.

Dies und anderes von gleicher Bedeutung erzählt Prospero, anscheinend ohne sich träumen zu lassen, wie heftig er gegen sich selbst spricht: ein verhängnisvoller Umstand für Émile Montéguts auf den ersten Blick ansprechende Theorie, daß Shakespeare in Prospero sich selbst idealisiert habe. Der Charakter ist voll dramatischer Ironie; Prospero ist wirklich weise und gut, aber beides nicht so sehr, wie er selbst glaubt. Er zeigt sich verdrießlich, reizbar und voll Selbstbewußtsein, uns an die Schranken der höchsten Menschlichkeit erinnernd, und im scharfen Kontrast zu seiner übernatürlichen Macht. Doch liegen diese Züge nicht an der Oberfläche, und bei einer flüchtigen Betrachtung ist es unmöglich, sich einen Charakter vorzustellen, der mehr Jakobs Ideal verkörperte, oder geschickter und zugleich doch wahrheitsgetreu die starken Seiten seiner Persönlichkeit vor Augen brächte. Ein weiser, humaner, friedlicher Fürst, der seine Ziele nicht mit Gewalt, sondern mit Politik erreicht; weitsichtigen Unternehmungen ergeben, die kaum jemand außer ihm verwirklichen, viel weniger ergründen kann; unabhängig von Beratern, in sicherer Situation keine Feinde fürchtend und seine ganze Umgebung mit seiner höheren

Weisheit überwachend; sich zurückhaltend, bis die Stunde der Entscheidung geschlagen hat, und dann erfolgreich sich einmischend; erlaubter Wissenschaft dienend, aber der geschworene Feind der schwarzen Kunst: das war Jakob in Jakobs Augen, und das ist Prospero.

Wenn man von der Einzelheit der übernatürlichen Kraft absieht, trägt das hier entworfene Bild die größte Ähnlichkeit mit einem anderen Shakespeareschen Charakter, dessen Verwandtschaft mit Jakob schon von Chalmers bemerkt worden ist, und man hat alle Ursache zu glauben, daß Jakob im Sturm nicht das erste Mal idealisiert war. In Maß für Maß haben wir denselben überwachenden und beaufsichtigenden Regenten mit demselben ironischen Zug von Geheimnisvollthun und Selbstbewußtsein; und wie im Sturm, so enthüllt sich auch da die Absicht des Dichters durch die Zeitumstände. Die Fabel des Stückes stammt hauptsächlich aus Whetstones Drama «Promus und Cassandra», und dies seinerseits aus einer Novelle von Cinthio. Doch findet sich weder bei Whetstone noch bei seinem Vorgänger die geringste Andeutung von Shakespeares Hauptumstand, der Verkleidung des Herzogs. Was veranlaßte diese Wendung? Die besondere Lage des Königs. Nach einmütiger Ansicht der Kritiker und innerem Zeugnis einiger Stellen ist Maß für Maß nicht lange nach Jakobs Regierungsantritt geschrieben, dem unmittelbar der wütende Ausbruch einer Pest folgte. Die Krönung fand im Juli 1603 statt, «gerade während einer furchtbaren Seuche», die den Hof aus London vertrieb, und Jakob betrat die Hauptstadt erst im nächsten März wieder. Notgedrungener Weise mußte die auf den September anberaumte Parlamentssitzung aufgeschoben werden, und die Theater wurden natürlich geschlossen. Die Staatsmaschine arbeitete wie sonst weiter; der König, körperlich abwesend, war im Geiste da, und in diese Zeit eines scheinbaren Interregnums fiel eine seiner charakteristischsten Maßnahmen, die Konferenz in Hampton Court. Daß das Drama einige Verteidigungen unpopulärer Züge in Jakobs Betragen enthält, wird allgemein zugestanden: was war natürlicher, als die frohe Wiedereröffnung der Theater zu einer Milderung und Beschönigung seiner Abwesenheit von der Hauptstadt zu benutzen und ihn in dem Charakter des weisen, durch seine geistige Überlegenheit die Ereignisse unsichtbar ihrer gewünschten Vollendung entgegenführenden Herrschers darzustellen, für den er so gern angesehen sein wollte? Wir sind überzeugt, daß das Zusammentreffen nicht auf Zufall beruht, und daß, je mehr die Charaktere des Herzogs und Prosperos zusammen untersucht werden, sie sich desto offen-

barer als Kopien des gleichen Modells herausstellen müssen. Einige Nebenbeweise zu Gunsten des Jahres 1613 mögen nicht übergangen werden, wenn wir auch nicht geneigt sind, großen Nachdruck auf sie zu legen. Der Herbst und der Winter 1612 waren außergewöhnlich stürmisch; besonders schreckliche Orkane wüteten am 22. Oktober und 4. November, der letztere namentlich merkwürdig dadurch, daß er nur zwei Tage vor dem Tod des Prinzen Heinrich eintrat.

Größere Beachtung gebührt der sonderbaren Entdeckungs- und Kolonisierungsatmosphäre, in die der Sturm versetzt, mehr fühlbar als beweisbar, doch vortrefflich aufgefaßt und ausgedrückt von Watkiss Lloyd:

> *The wonders of new lands, new races; the exaggerations of travellers and their truths more strange than exaggeration; new natural phenomena, and superstitious suggestions of them; the perils of the sea and shipwrecks, the effect of such fatalities in awaking remorse for ill deeds, not unremembered because easily committed; the quarrels and mutinies of colonists for grudges new and old; the contests for authority of the leaders, and the greedy misdirection of industry while even subsistence is precarious; the theories of government for plantations, the imaginary and the actual characteristics of man in the state of nature; the complications with the indigenae; the resort, penally or otherwise, to compelled labour; the reappearance on new soil of the vices of the older world; the contrast of moral and intellectual qualities between the civilised and the savage, and the gradual apprehension of the wondrous stranger by the savage, with all the requirements of activity, promptitude, and vigour, demanded for the efficient and succesful administration of a settlement — all these topics, problems, and conjunctures came up in the plantation of Virginia by James I; and familiarity with their collateral dependence would heighten the sensibility of the audience to every scene of a play which presented them in contrasted guise, but in a manner that only the more distinctly brought them home to their cardinal bearings in the philosophy of society — of man.*

So wahr wie gut ausgedrückt; nur verlangt es eine spätere Datierung des Sturmes, als Lloyd will. Die erste amerikanische Ansiedelung wurde erst im Mai 1607 und zwar von nur 105 Kolonisten angelegt. Die Virginia Company wurde erst 1609 inkorporiert; aber nur wenige Nachrichten von den zahlreicheren durch sie ausgeschickten Auswanderern hatten England während des Jahres 1610 erreicht, und erst 1612 konnte «R. J.» schreiben: *Our colony consisteth now of seven hundred men.* In diesem Jahr jedoch tauchen einige nicht gerade sehr vertrauenerweckende Nachrichten über Virginien auf. Am 9. Juli 1612 berichtet Chamberlain an Carleton: *The Virginia plantation is likely to come to nothing, through the idleness of the*

English. Ten men, sent to fishe for their relief, have slipped off to England and fill the town with ill reports about it.

> Hätt' ich, mein Fürst, die Pflanzung dieser Insel . . .
> Er säte Nesseln drauf.

Deshalb können wir, wenn wir wollen, zu der alten Ansicht zurückkehren, daß im Sturm Shakespeare seinen förmlichen Abschied von der Bühne nahm, daß er seinen Zauberstab zugleich mit dem Prosperos zerbrach, und daß das wunderbare Buch, das dieser tiefer, als ein Senkblei je geforscht, ertränken will, kein anderes als sein eigenes war. Man kann keinen würdigeren Abschluß für den Weg des großen Zauberers wünschen; und wenn auch Heinrich VIII. wahrscheinlich später entstand als der Sturm, da er im Juni 1613 als ein neues Stück beschrieben wird, so ist doch Fletchers Anteil daran so groß, daß dies kaum mitzählt.

Von allen Shakespeareschen Stücken steht dem Sturm in Stil, in der Verstechnik und in Bezug auf den allgemeinen Gedankengang keines so nahe wie das Wintermärchen, und es zweifelt heutzutage kaum irgend ein Litterarhistoriker daran, daß beide ungefähr um dieselbe Zeit abgefaßt wurden. In einer Hinsicht hat freilich der Sommernachtstraum eine größere oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Sturm, in der wunderbaren poetischen Gestaltungskraft, die in Puck und Ariel ein überirdisches Wesen schafft,

> *More real than living man.*

Aber dies ist nicht eine Gabe, die auf eine bestimmte Periode in Shakespeares Laufbahn hinweist. Es war vielmehr ein integrierender Bestandteil seines Genies und konnte in Thätigkeit gesetzt werden, wann immer er es wollte. Die Punkte dagegen, die in Wirklichkeit das Wintermärchen und den Sturm in dasselbe Fach verweisen, sind jene charakteristischen Züge eines ergrauten Poeten: eine heitere und versöhnliche Lebensanschauung und ein besonderes Vergnügen am Zeichnen mädchenhafter Unschuld. Perdita und Miranda sind nach Imogen, auch einer Schöpfung aus des Dichters späteren Jahren, vielleicht die anziehendsten unter allen weiblichen Charakteren Shakespeares. Aber dieser besondere Reiz ist auf eine ganz besondere Weise zu Wege gebracht, die eine tiefe Kenntnis der Bühnenkunst verrät. Fortwährende praktische Beschäftigung hat ihn hierin zum Meister gemacht. Ohne irgendwelche Anstrengung erfaßt er einen Charakter, unzerstörbar fixiert, wenn wir so sagen dürfen, gerade

noch im Akt des Verschwindens. Nichts Leichteres, Flüchtigeres und scheinbar Unbedeutenderes kann man sich vorstellen als Perdita und Miranda, und doch sind sie anziehender als die sorgfältig ausgeführten Heldinnen seiner früheren Dramen. Diese scheinbare Kunstlosigkeit ist in Wahrheit die konzentrierteste Kunst. Wenn man diesen charakteristischen Zug im Zusammenhang mit den metrischen Zeugnissen, die manchmal unsicher, hier aber sehr einleuchtend sind, betrachtet, beweist er die späte, ebenso wie die gleichzeitige Entstehung der beiden Stücke.

Wir hätten uns bei einem so allgemein als richtig anerkannten Punkte nicht so lange aufzuhalten gebraucht, wenn man nicht stets den Schluß, den er auf das Datum des Sturms gestattet, übersehen hätte. Die Herausgeber fahren fort, beide Stücke in das Jahr 1610 zu verlegen und die Priorität bald dem einen, bald dem andern, wie es sich gerade trifft, zuzuerkennen, gerade wie wenn die Frage eine unlösbare wäre. Es läßt sich nun beweisen, daß der Sturm das spätere der beiden Stücke gewesen sein muß. Wir haben gesehen, daß man gar nicht daran denken konnte, bevor die Nachricht von dem Bermuda-Sturm 1610 in England bekannt wurde, und außerdem, daß nicht der geringste Grund für die Annahme vorliegt, als sei seine Abfassung gleichzeitig mit dem Erscheinen eines Traktats, den Shakespeare erst lange nachher gesehen haben kann. Aber für die Entstehungszeit des Wintermärchens können wir ziemlich enge Grenzen feststecken. Übereinstimmend nimmt man an, daß es nach Cymbeline fällt, und Cymbeline wird ebenso übereinstimmend in die Jahre 1609 oder 1610 verlegt. Das erste Zeugnis von der Existenz des Wintermärchens ist das von Simon Forman, der einer Aufführung davon im Mai 1611 beiwohnte. Der Titel des Stückes gründet sich nicht auf einen Passus in der Handlung und weist zweiffellos auf seine Aufführung in der Wintersaison hin. Es muß also kurz vor oder kurz nach dem Ende des Jahres 1610 erschienen sein. Nun konnte aber Shakespeare den Sturm überhaupt nicht vor Oktober dieses Jahres begonnen haben, und die Ansicht, daß das Stück zwischen diesem Zeitpunkt und Weihnachten verfaßt, geprobt und aufgeführt worden sei, und wie dies sicher der Fall war, eine große Bedeutung erlangt habe, ist absolut unhaltbar. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Shakespeare ein neues Drama angefangen hätte, bevor das Wintermärchen seine Carrière gemacht hatte, und wäre der Sturm im Mai 1611 auf der Bühne gewesen, so hätte ihn Forman wahrscheinlich gesehen. Frühestens

also kann man seine Abfassung in die zweite Hälfte des Jahres 1611 verweisen; und der Zwischenraum zwischen dieser Zeit und der zweiten Hälfte des Jahres 1612 ist sicherlich nicht genügend, um die Datierung, für welche wir eintreten, anzufechten.

Wichtiger jedenfalls als die Datierungsfrage ist die Frage der Interpretation. Wenn die Abfassung von Dramen Shakespeares durch einen äußeren Anstoß beschleunigt wurde, so ist die Kenntnis der Ursache wichtig für die Erkenntnis der Wirkung. Wenn im vorliegenden Fall die letzte Entstehungsursache des Sturmes wirklich ein königliches Hochzeitsfest war, so wird vieles vorher Dunkle hell, und vieles vorher hell Erscheinende tritt in eine neue Beleuchtung. Alle betroffenen Partien steigen in unserer Schätzung. Wir erhalten mehr Licht als je über den sofort zu Gebote stehenden Überfluß Shakespearescher Phantasie und die rasche Zauberkunst des inneren Schaffens seiner Seele. Wir entdecken in ihm nicht nur die Inspiration eines Barden, sondern auch Takt und Geschick eines Hofmannes, und sehen ihn ferner an seinem eigentlichen Platz, als den Dichter der Nation, auserwählt zur Verherrlichung eines öffentlichen Ereignisses von größter Bedeutung. Jakob steigt in unserer Achtung deswegen, weil er, der einen Dichterfürsten zur Verfügung hatte, eine so glückliche Wahl traf, und Friedrich und Elisabeth erwerben als unbewußte Vorbilder von Ferdinand und Miranda einen sicherern Anspruch auf die Unsterblichkeit, als dieses unglückliche Paar, das eine Königskrone suchte und ein Kurfürstentum verlor, durch Krieg und Politik gewinnen sollte. Das Wunderbare von Shakespeares Schöpfungen wird durch das thatsächliche Vorhandensein ihrer schwachen Vorbilder nicht verringert, und die heitere Weisheit und sittliche Hoheit des Stückes ist nicht weniger bewundernswert deswegen, weil es nicht um ihretwillen existiert, sondern um eines jungen Paares willen.

Weimar. — R. Wagner Sohn.